

A MAGYARORSZÁGI RÉSZVÉTELI FILM TÖRTÉNETE ÉS JELENLEGI HELYZETE

Vázlat egy kutatásról a Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban

Müllner András

mullner.andras@btk.elte.hu, www.media.elte.hu

DOI: 10.20520/JEL-KEP.2020.2.129

Absztrakt

Az ELTE Kommunikáció és Média Tanszékén megalapított Minor Média/Kultúra Kutatóközpont egyik kutatási projektje a magyarországi részvételi film történetének és jelenlegi helyzetének feltérképezése. A Magyarországon és Nagy-Britanniában is oktató és kutató Michael Stewart alapította 2011-ben az általa MyStreetnek nevezett részvételi videós mozgalmat a University College of London felsőoktatási intézményben, és elméleti és történeti szempontból is megalapozta azt egy cikkében. Stewart vonatkozó tanulmányában a kisebbségi közösségek önábrázolásáról szólva a Deleuze-Guattari szerzőpáros által Kafka kapcsán bevezetett „kisebbségi irodalom” terminusra hivatkozik. Ennek mintájára született a „minor média” kifejezés: ezalatt a részvételi filmnek a kisebbségi közösségek önreprezentációjában betöltött szerepét értjük, és nem utolsósorban azt a hegemon hatalom képi világához képest alternatív képalkotást, amely e tevékenységben lehetőségként rejlik.

Kulcsszavak

kisebbségi kép/minor média, részvételi filmkultúra, antropológia

HISTORY AND CURRENT STATE OF THE PARTICIPATORY FILM IN HUNGARY

Draft for a research study for the Minor Media/Culture Research Centre

András Müllner

Abstract

One of the research projects of the Minor Media/Culture Research Centre founded at the Department of Media and Communication (ELTE University) is to reveal the history and to map the actual state of the participatory film in Hungary. Professor Michael Stewart, who has both taught and conducted research in Hungary and Great Britain for decades, founded the MyStreet participatory videomaking movement in 2011 at the University College of London and underpinned it theoretically and historically in one of his articles. In this paper, he examines the role of autoethnography in the self-representation of minority communities, and he refers to the term “minor literature,” coined by Deleuze-Guattari in their seminal work on Kafka. We adapted this term and coined the concept of “minor media,” by which we mean the role of participatory film in the self-representation of minority communities and its power to construct images as potential alternatives to the visual domain of the hegemonic power.

Keywords

minor image/minor media, participatory film culture, anthropology

A MAGYARORSZÁGI RÉSZVÉTELI FILM TÖRTÉNETE ÉS JELENLEGI HELYZETE

Vázlat egy kutatásról a Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban¹

Müllner András

Az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékén 2017-ben megalakult Minor Média/Kultúra Kutatóközpont egyik jelenlegi kutatási témája a magyarországi részvételi film kultúrája történeti visszatekintésben és jelenkori gyakorlatainak szempontjából. Az alábbiakban arra teszek kísérletet, hogy egy-két külföldi példa leírása után körülhatároljam azokat a lehetséges altémákat, amelyek a részvételi film körébe tartoznak vagy tartozhatnak Magyarországon, továbbá vázoljam azokat az elméleti kereteket, amelyek a jelzett altémákat egybefogják. Közben említek néhány olyan szempontot is, amelyek a kutatás témáinak, konkrétan filmes példáinak elemzéséhez hasznosíthatónak tűnnek számomra.

A jelenség definiálása

A példák és típusok bemutatása előtt szeretnék némi teret szentelni annak, hogy mi is a helyzet a részvételi filmezés definiálásának terén. A részvételi videóval kapcsolatos mértékadó szakirodalom igyekszik meghatározni a tárgyát, így például Tony Roberts és Chris Lunch (utóbbi a részvételi videós hálózatát globális szinten kiépítő InsideShare alapítója) Shaw és Robertson definícióját idézik, mely szerint „a részvételi videó mint aktivitás jellemző módon hátrányos helyzetű és marginalizált csoportokkal együttműködésben zajlik, és ezen aktivitás során »a videót úgy használják, mint társadalmi és közösségi alapú eszközt az egyéni és csoportos fejlődés érdekében [...], hogy növeljék a csoport tagjainak hitét és önbecsülését, hogy bátorítsák őket önmaguk kreatív módon történő kifejezésére, hogy fejlesszék a kritikai öntudatot, és hogy eszközökkel lássák el őket a másokkal történő kommunikációhoz«”. (Shaw és Robertson, idézik Roberts és Lunch 2015) Ám ezután a szerzők figyelmeztetnek arra, hogy rendkívül sokféle módon és sokféle folyamatra használják a részvételi film terminusát. Ők maguk, mint *A digitális kommunikáció és társadalom nemzetközi enciklopédiájának* (*The International Encyclopedia of Digital Communication and Society*), azon belül is a részvételi videóról szóló szócikknek a szerzői, kiindulásnak egy másik definíciót választanak, amely így szól: a részvételi videó „egy csoporttal vagy egy közösséggel való munka kollaboratív megközelítése annak érdekében, hogy megtervezzék és megalkossák saját filmjüket, megnyissák a tanulás és a kommunikáció tereit, és hogy pozitív változást és átalakulást idézzenek elő.”

¹ Az itt olvasható tanulmány első verziójához Cseke Balázs, Gács Anna és Oblath Márton fűztek hasznos kommentárokat, amelyeket beledolgoztam a szövegbe, és amelyekért ezúton is köszönetet mondok.

(PV-NET 2008, idézi Roberts és Lunch 2015) A definíciók diverzitásának oka nyilván az, hogy részvételi mozgóképkészítés az elmúlt évtizedekben rendkívül sok formát öltött szerte a világon és Magyarországon is, és ezeket különbözőségük megtartásával nehéz organikus és koherens egységbe integrálni. Bizonyos, hogy ebben a törekvésben *A részvételi videózás kézikönyve (Handbook of participatory video)* című tanulmánykötet vezérfonal lehet, mindazokkal a sajátos kérdésekkel, amelyeket felvet. Hogy csak egyet említsek: vajon a részvételi videózás a videónak a részvételi kutatásban való felhasználását jelenti-e, vagy a videós részvételi folyamat tanulmányozását? A kérdésfelvetés után a könyv bevezetésében ez olvasható: „Nehéz a részvételi videóról anélkül beszélni, hogy tekintetbe vennénk a részvételi kutatással való számtalan kapcsolódási pontját, és különösen anélkül, hogy a kutatókat és gyakorlati szakembereket mozgó eszméről szó essen, akik a lakosság olyan szegmenseivel dolgoznak, akik így vagy úgy, de marginalizáltak, és akiknek a nézőpontjából valami olyasmi mutatható be, ami hiányzik a fősodorbeli diskurzusból, legyen ez a munka az egészségüggyel, az oktatással, a vidékfejlesztéssel vagy a fiatalok önazonosságával kapcsolatos.” (Milne et al. 2012: 1) Mindent egybevetve, elsőre úgy tűnik, hogy a részvételi videó egy valamilyen szempontból hátrányos helyzetű közösség részvételét jelenti az önmagáról szóló mozgókép megalkotásában. Számolnunk kell azonban azokkal a nehézségekkel, amelyek ezt az egyértelműnek tűnő, és demokratikus (elismeréspolitikai) szempontból rendkívül támogatandó definíciót kritikai szempontból ambivalenssé teszik. A külső-belső ellentétére gondolok, és erre a későbbiekben még visszatérek.

Történeti áttekintés – külföldi példák

A részvételi filmezés lehetősége tulajdonképpen a filmnek mint technikai sokszorosító eszköznek a természetéből fakadt, amennyiben a filmkészítés a kezdetektől csapatomunkán alapult. Ebből a korai (baloldali) német filmelméletben azt a következtetést vonták le, hogy a film technikája révén lehetővé teszi a kulturális tökével és privilégiumokkal nem rendelkező társadalmi csoportok számára is a művészetben való kreatív részvételt. Emellett a korai filmelméletírók számára a film, tekintettel arra, hogy az individuális alkotásra épülő művészeti ágakkal szemben több szakember harmonikus együttműködését kívánja meg, mintegy szimbolikusan megelőlegezi a részvételiségen alapuló demokratikus társadalmi rendet. (A film társadalmasításáról és a filmet létrehozó kollektíváról lásd Brecht 1970a, 108, 119.) A gyártói és terjesztői infrastruktúra költségigénye mégis a magasan képzett szakemberek által kivitelezett, üzleti alapon működő ipari filmkészítést kívánta meg (Benjamin, 2011, 89), jóllehet a dokumentumfilm 20. századi története azt (is) mutatja, hogy folyamatosan történtek próbálkozások a kollektív, participáción alapuló filmkészítésre (Cain 2009). Itt két angol rendezői példát szeretnék megemlíteni. Az első Humphrey Jennings dokumentumfilmes, akinek 30-as évek végi filmjei a Mass Observation nevű antropológiai és auto-etnográfiai mozgalomban születtek. Jennings filmjei nem definiálhatók a mai értelemben részvételiként (ld. például a fenti definíciókat), annyiban azonban feltétlenül említést érdemelnek, hogy a szakirodalom az auto-etnográfiai minősülő, laikusok és hivatásos kutatók által közösen működtetett Mass Observation részének tekinti azokat.² Ahogy arra Michael Stewart utal, Jennings számára a művészet kulcsfogalma a *kép* volt, és ez arra az egyedi folyamatra utal, amelynek során az elképzelt emberi világ megalkotódik történetileg és társadalmilag megformált képzeletként arról, hogy „kik is vagyunk mi” (Stewart 2013: 308–309). Az egyszerre tudattalan és ugyanakkor mélyen történelmi „képek” rögzítésében Jennings felfogásában a kamera kiemelkedő szerepet játszik. Az operatőr (fotós vagy filmes) kiválaszt egy mozdulatot és kiragadja azt a

² A Mass Observation-t magyarul két fordításban adhatjuk vissza, és a mozgalom mindkettőről szólt: 'a tömeg vizsgálata' és 'a tömeg vizsgálódása'.

mindennapi életből, ezáltal az egyénben testet öltő társadalmi és történelmi gesztust mutatja fel „talált tárgyak” képében. Ahogy kiemelődnek a racionalizált hétköznapiokból, ezek az öntudatlan emberi mozdulatok, gesztusok, akciók szürreálisokká válnak. E kiemelt képi gesztusok révén így bárki költőként értelmezhető. Mindez rendkívüli módon hasonlít arra, amit Brecht fogalmaz meg a társadalmi gesztusról (Brecht 1969: 162–163., 170.). Nála szintén a kiemelés teszi hangsúlyossá ezeket a képeket, mely által egyben lehetővé válik elidegenítésük is, hogy ezzel mintegy tudatosuljanak használói (Brecht-nél a színházi közönség) számára. A láthatatlan vagy természetesnek látszó ideológiai képek reflexiójának és kritikájának szükségessége a társadalmilag elkötelezett művészetben abból a tapasztalatból ered, hogy a modernitásban mindinkább képpé, tehát idegenné váló világ egyre erőteljesebben sugallja a részvétel lehetetlenségét a világról alkotott kép megalkotásában, főképpen azok számára, akik a társadalom alárendelt közösségeinek tagjai. Persze egy társadalom tagjai valójában mindig részvételi üzemmódban működnek, részesülnek és részesítenek a közös gesztuskultúrából, és ezek az amúgy társadalmilag racionalizált viselkedésformák történelmi alapjukat tekintve viszonylagosak, azonkívül ideológiával telítettek, végső soron költőiek és performatívak. A kiemelésükben és tudatosításukban potenciális kritika rejlik, amennyiben ők maguk hatalmi formák, sokszor az alávetés eszközei, és természetesnek tűnnek fel a velük élők számára. A dokumentumfilm 20. századi nagy alakjairól szóló, többek között Jenningsről is tudósító könyv Zalán Vince *Fejezetek a dokumentumfilm történetéből* című átfogó munkája, és ebben Jennings valóban a dokumentumszerű részletek embereként idéződik fel, aki „kollektív drámát sugall” az általa kiragadott részleteken keresztül. Jennings „az angol dokumentum iskola törekvéseihez híven, bár konstruálja a drámát, nem látványosan jeleníti meg, hanem az apróbb rezdülésekre figyel. Ezért beszélhetünk arról pl., hogy említett filmjében milyen kitűnően ragadta meg a háborús Anglia hétköznapijait.” (Zalán 1983: 283). Bár Zalán a világháború alatti filmjeiről szól, amelyek már a brit háborús propaganda szolgálatában készültek, fontos tudatosítani, hogy Jennings első filmje a *Szabadidő (Spare Time)* 1937-ből, amelyet három angliai iparág, az acélipar, a gyapotfeldolgozás és a bányászat munkásainak szentel, közelebbről annak, hogy miként töltik a szabadidejüket. Ennek a filmnek talán a legfontosabb jellemzője, hogy rövidségében is antropológiai archívumként lehet rá tekinteni, egy olyan társadalmi réteg dokumentálásaként, amely éppenséggel nem volt témája a korabeli fősodorbéli médiának, és az antropológia is csak akkor kezdte vizsgálni a saját társadalmat. A Mass Observation, amelynek Jennings is tagja volt egy ideig, éppen ezeknek a rétegeknek a részvételi alapú tanulmányozásában volt érdekelt.

A másik példám John Akomfrah, aki a *Handsworth Songs* című 1986-os brit posztkoloniális kritikai dokumentumfilm rendezőjeként a Black Audio Film Collective nevű csoport tagja volt.³ A negyven-ötven évvel korábban alkotó Jenningshez hasonlóan Akomfrah is egy alulreprezentált társadalmi réteg, a „feketék” iránt érdeklődött.⁴ Pontosabb, ha úgy fogalmazunk, hogy nagyon is felülreprezentált volt ez a közösség, csak épp homogénként és leegyszerűsítő módon jelent meg a korabeli brit médiában, leginkább a 80-as évek utcai összecsapásai kapcsán. Ha individuális rendezőként jegyzik is a fent említett csoport tagjait, mint ahogy Akomfrah-t is, a filmek részvételi jellege közösségi természetükből eredt. Ugyanis a Black Audio Film Collective nevében a „kollektíva” szó voltaképpen a közös ideológiai és produkciós alapot tükrözi, amelyen állva az alkotók elkészítették posztkoloniális kritikai film-

³ Az itt tárgyalt filmek nagy részét vetítettük a Romakép Műhely nevű programban, a részletes információkért lásd a Romakép Műhely honlapját.

⁴ A szó azért idézőjeles, mert átfogó módon utalt a bevándorló múlttal rendelkező nem fehér lakosságra, tekintet nélkül a köztük lévő különbségekre.

jeiket. Ez a kollektív alapú filmkészítés a magyarországi Balázs Béla Stúdióban is megjelent kiáltványok, valamint filmnyelvi és poétikai frakciók formájában.

A fenti két példa után kanyarodjunk vissza a részvételi film (nem-) kanonizálásához, a bonyolult és rögzös úthoz, amelyet bejárt a filmipari és tudományos mezők határain. Az üzleti alapú, exkluzívnak mondható filmkészítéssel párhuzamosan az emberi közösségeket tanulmányozó tudományos területek képviselői, így az antropológusok sem tekintették magától értetődőnek sem a részvételiséget (lásd erről a Mass Observation nevű mozgalom kapcsán Marcus 2001, MacClancy 2001), sem a mozgókép tudományos alkalmazását (ld. a vizuális antropológia nehézkes akadémiai kanonizálását, illetve később a vizuális antropológia revízióját: Ginsburg et al. 2002: 4). Nyugaton az 1950-es és 1960-as években kezdődött meg a kettő kombinálása, vagyis az, amikor antropológusok nem csak a kutatásban alkalmazott technológiaként tekintettek a filmre, hanem olyan eszközként, amely alkalmas lehet az hegemónián alapuló (például gyarmati) berendezkedés művészi és tudományos kritikájára is, illetve a hátrányos helyzetű csoportok emancipációjára. Itt elsősorban Jean Rouch francia dokumentumfilmre és antropológusra kell utalnunk, valamint azokra az észak-amerikai kezdeményezésekre, amelyek az ottani őslakosok képessé tételét célozták az önreprezentáció, illetve az „ön-dokumentumfilmzés” és „ön-etnográfia” (*bio-documentary*, *self-ethnography*) támogatásával. Ilyen volt a Challenge for Change-program Kanadában (Waugh–Baker–Winton 2010), vagy az arizonai navajo indiánokkal történt részvételi filmzés (Worth–Adair 1972). A részvételi filmzés jótékony hatással volt az érintett közösségekre, amennyiben a többségi képzeletben stigmatizált kisebbségi identitásképeket a saját (pozitív, sokszínű) kép létrehozásával ellensúlyozta. De a koraiak között van olyan részvételi alapú film is, amely látszólag nem céloz semmiféle társadalmi emancipációt. A *direct cinema* egy szituációs példjaként ide vehetjük Lionel Rogosin *On the Bowery* című dokumentumfilmjét, amit a rendező alkoholbeteg New York-i munkások részvételével és közösségében élve forgatott.

A 20. századi filmkészítés törvényszerűségeiből eredt, hogy a részvételi filmzés mindig egy-egy individuális, kulturális tőkével és privilégiumokkal rendelkező befutott alkotótól indult (Jean Rouch, Sol Worth, Lionel Rogosin, Magyarországon Schiffer Pál), aki a számára adott intézményi lehetőségeket kihasználva bevont egy marginalizált közösséget a filmes folyamatba. Az ún. kis média (*small media*) beköszöntével, vagyis amikor már kevés anyagi ráfordítással is be lehetett szerezni eszközöket, valamint amikor az egyes kisebbségi közösségek a polgárjogi mozgalmak révén kisebb-nagyobb mértékben a politikai képviselőben is egyenjogúságra tettek szert, nagyobb tere lett a közösségi és részvételi alapon működő mozgóképgyártásnak. Erről a folyamatról a médiaantropológia új tudományterületének kutatói számoltak be az 1980-as évektől végzett ilyen irányú vizsgálódásaikban (Ginsburg et al. 2002).

A magyar részvételi filmes kultúra – a kutatás irányai

A magyarországi helyzet felé tekintve, itthon már több kutatás folyt, például a romák képi ábrázolásával kapcsolatban, képzőművészeti (Kovács 2009), fotográfiai (Szuhay 2002, 2010), filmes (Pócsik 2017) területen. Megközelítésük nem esztétikai-művészetelméletiként azonosítható, inkább más bölcsészettudományi, illetve társadalomtudományi megfontolások vezérelték őket (szociológiai, antropológiai, kultúratudományos stb.). Ezek a tanulmányok fontos előképet jelentenek a részvételi filmmel foglalkozó kutatók számára, mert bár közülük Kovács Éva és Szuhay Péter sem mozgóképpel foglalkoztak, de elemzésük irányát meghatározta, hogy idézett tanulmányaikban (amelyek ebből a szempontból teleologikusnak is tűnnek), a Másik tárgyiasításától az egyenlőségen alapuló ábrázolás felé haladnak az időben. A részvételi film történetét illetően Pócsik Andrea munkássága megkerülhetetlen, aki a részvételiséget mint kulturális tökemegosztást elsősorban a kanonizált szerzői (individuális) életművek felől érintette (Pócsik, 2017). A részvételi filmnek a jelenkori gyakorlatok felé mutató, nem

szerzői fókuszú vizsgálata zajlott 2015 és 2017 között a Romakép Műhely című filmprogram keretein belül, az ELTE Tehetséggondozási Tanácsának támogatásával. A hallgatók aktív közreműködésével folytatott kutatás eredménye egy médiaantropológiai konferencia és egy tanulmánygyűjtemény lett (Müllner 2017a). Az ebben a kötetben olvasható tanulmányok részben a részvételi módokon történő képkészítés magyarországi műhelyeit és az azokban készült filmeket elemezték terepkutatásra és interjúkra támaszkodva: médiatáborokat (Cserepressz, Buvero), videóműhelyeket (Makói Videóműhely), illetve tágabban a médiahasználatot roma fiatalok körében (Snétberger Zenei Tehetségközpont), egy Youtube-csatornát, amely roma tévéként definiálja magát (Dikh Tv), és egy roma identitású televíziós szakember roma témájú dokumentumfilmjeit (Joka Daróczi János). Bár a mozgóképkészítésen keresztül aktivizált részvételiség ezekben az esetekben a hagyományos médiatábor és médiaműhely formáját öltötte, vagyis iskolán kívüli médiaoktatást jelentett, és a szervezők az ebben rejlő emancipációs lehetőséget aknázták ki (pl. *safe space*, biztonságos hely biztosításával, mint a Buvero esetében), de határozottan médiaantropológiai sajátosságok érvényesültek a kutatásban, amennyiben a kutatás egy hátrányos helyzetű etnikai közösség médiagyártására és -képzésére koncentrált, ezen keresztül pedig a közösség önképviselésére, vizuális önábrázolására és médiareprezentációjára.

A roma és nem-roma identitású alkotók roma témájú műveinek programra tűzése egyébként állandó gyakorlatként jellemezte a Pócsik Andrea (akkor az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója) által 2011-ben alapított Romakép Műhelyt, amely megint csak egy fontos előzménye az itt tárgyalt kutatásvázlatnak, mint reflexív, kultúrakritikai szempontból filmeket kontextualizáló program.⁵ A műhely 2019-es évadának programsorozatát teljes egészében a részvételi filmkészítés témájának szenteltük, és a programot egy olyan workshop vezette be, amelyre részvételi filmmel (is) foglalkozó magyarországi műhelyeket hívtunk meg, hogy ezzel tegyük meg a kezdő lépést egy részvételi filmműhelyeket összefogó és a tudományos reflexiót ily módon elősegítő hálózat felé. Az ide meghívott és itt bemutatkozó képviselők a következők voltak: Zöld Pók Alapítvány, Freedoc, Vizuális Világ Alapítvány, Parforum Egyesület – Saját Színház, Nemes Gusztáv rurálszociológus, Cserepressz, KOMA Bázis, Van Helyed Alapítvány, Gyerekszem Egyesület, Soproni Múzeum.⁶ A Romakép Műhely nevű filmprogram gyakorlatára építve alapítottam meg 2017-ben a fent már említett Minor Média/Kultúra Kutatóközpontot, amely „elsősorban posztkoloniális tudományos kontextusban, médiaarcheológiai és médiaantropológiai kutatások és közösségi képesemények keretében igyekszik feltárni a múltban és a jelenben zajló kritikus képi hagyományokat és képkritikai tendenciákat. Ezzel párhuzamosan megpróbálja felmutatni azokat a kisebbségi képeket, amelyek a hegemon hatalomnak ellenálló mozgások és szubverzív aktivitások révén létrejönnek.” (ld. a Minor Média/Kultúra Kutatóintézet weboldalát). Végül, mintegy időben hátrább nyúló előzményként fontos utalni arra, hogy a tervezett kutatás befogadó helye az ELTE Média és Kommunikáció Tanszéke, amely megalakulása óta kitüntetett figyelmet szentel a kisebbségek reprezentációjának. Ezt a tanszék alapításánál régebbre, a rendszerváltásig visszanyúló történetet hallgatóimmal együtt egy kurzus során tártuk fel, később pedig egy kötetet szerkesztettem, amelybe kollégáim témába vágó, kisebbségi reprezentációval kapcsolatos tanulmányait gyűjtöttem össze (Müllner 2017b).

⁵ Én magam a Romakép Műhely munkájában 2012 óta veszek részt. 2013 és 2015 között Pócsik Andreával együtt vezettem a műhelyt (2015-ben egy évre csatlakozott Bogdán Mária médiakutató is), 2016-tól pedig egyedül vezetem, és az ELTE Média és Kommunikáció Tanszékének hallgatóival közösen szervezzük.

⁶ A Romakép Műhelynek mint filmprogramnak és mint egyetemi kurzusnak a részvételiségen alapuló koncepciójáról ld. a Romakép Műhely honlapjának bevezetőjét.

A Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban terveink szerint a részvételi mozgóképkészítést annak kontextuális, társadalmi-kulturális beágyazottságával szerves egységben vizsgáljuk, de sokkal tágabb értelemben, mint ahogy azt ma általában használják. A terminológia meghatározza a kutatás irányait is: elsősorban a *részvételi film kultúrájáról* beszélünk. Ez azt jelenti, hogy lehetőség szerint minél több olyan irányzatot és tevékenységet szeretnénk integrálni a kutatásba, amely valamilyen módon a mozgókép eszközén keresztül definiálható. Meghatározó tulajdonsága szerint a részvételi film a mindenkori fősodorbeli médián kívülre szorult, így bizonyos értelemben annak kritikájaként, illetve az ellenállás valamilyen formájaként azonosítható, és ennek folytán közösségi képviselői funkcióban működik, vagy annak élményét adja. Ebből az okból nem beszélünk pusztán részvételi *videóról*, hiszen a videó előtti mozgóképes formák is potenciális jelöltek a kutatásban; és nem beszélünk pusztán részvételi *filmkészítésről*, ugyanis a film 20. századi történetének nagy részében a marginalizált közösségek a konkrét filmkészítésben nem vehettek részt, részt vettek viszont a mozgóképek fogyasztásában, és ez sok esetben identitáspolitikai aktus volt részükről. Ilyen értelemben a részvételi film kultúráját érintő átfogó kutatás nem zajlott még Magyarországon. Ezért aztán arra a történeti fókuszú kérdésre, hogy mikor és hol jelentkeztek az első olyan részvételi filmes akciók, amelyek explicit módon egy hátrányos helyzetű csoport tagjainak bevonását célozták, hipotézisként többféle válasz adható.

Részvételiségen alapuló néprajzi-antropológiai filmek és az adatközlői visszabeszélés mint a részvétel egy formája

Olyan típusú filmes projekt, mint amilyenek az amerikai őslakosok képessé tételét célozták a hatvanas években, tudomásom szerint a szocialista Magyarországon nem létezett. A kérdés éppen az, hogy ezeknek a híre eljutott-e az országba, illetve, hogy a hivatalos és engedélyezett médiahasználat periferiáján történt-e bármilyen erre irányuló kísérlet. Ezzel kapcsolatban a magyarországi néprajzi filmezés kezdeményezői lehetnek iránymutatók, mint Raffay Anna néprajzkutató, filmes, aki a magyar amatőrfilmes mozgalom egyik meghatározó alakja is volt (Négyesi 1983), vagy Boglár Lajos antropológus. Ahogy az utóbbi fogalmazott, egyszerre konkrét-technikai és átvitt értelemben, „hangot kell adni annak az informátornak” (Boglár 2004: 54). Ez az attitűd, és az, ahogy Boglár az akcióantropológiáról beszél, már magában hordozza a részvételiség antropológiai vonatkozású igényét, legyen az akár hagyományos vagy vizuális antropológia. De a részvételiség Boglár kapcsán más módokon is előkerül, például aziránt való elköteleződésében, hogy az elkészült antropológiai filmet bemutassa a filmen szereplő közösségnek. Egy vele készült életútinterjúban beszámol egy esetről, amely híven tükrözi, hogy mennyire fontos volt számára az, amit Jean Rouch, ugyancsak egy interjúban, „termékeny visszhangnak” nevezett⁷ (Fáber 1996). Boglár az interjúban felidézi egy bődönhajó kifaragásáról forgatott filmjét 1964-ből:

„Elkészült a film, és 65-ben írtam Tiszafüredre, hogy szeretném a Kanalas családot meghívni, nézzék meg a filmet. És a Néprajzi Múzeumnak volt egy viszonylag nagy vetítőterme, és megjelent Kanalas Miska kék öltönyben, piros nyakkendőben. Mondom: „Miska, hol vannak a többiek?” Azt mondja: „Csak nekem van ruhám.” Ketten ültünk a vetítőteremben. Nézzük, nézzük a filmet, azt mondja: „Lajoskám, hát mi csak egy fát vágtunk ki, ezt a másikat ki vágta ki?” Akkor kaptam egy leckét abból, hogy mi az, hogy antropológia, úgy szájba vágott engem az informátor, hogy ilyet ne csinálj máskor.” (Boglár 2004: 40)

⁷ Az itt idézett kifejezés egy Magyarországon készült interjúból származik. Rouch egy jóval korábbi írásának angol fordításában a „termékeny visszhangnak” megfelelő *feedback* szerepel, illetve ennek szinonimájaként az „audiovizuális kölcsönösség” (*audiovisual reciprocity*, ld. Rouch 1974: 43).

Ennek az adatközlői kritikának, vagy más szóval „visszabeszélésnek” az oka egyszerűen az volt, hogy Boglár két kamerával vette fel a fa kivágását, két különböző látószögből, két különböző sebességgel, és a két felvett filmet egymásra vágta. Az adatközlő számára ez a két nézőpont, és legfőképpen együttes megjelenésük értelmezhetetlen volt, mondhatni a két vágás, a film megvágása, a felépített montázsszerkezet nem felelt meg a fa kivágásának, ami persze maga is egy beavatkozás a „természetes rendbe”. Bizonyos értelemben mindkét esetben az élet szervesetlen újraserkesztése és rekontextualizálása játszódik le egy technikailag legyártott vagy hagyomány által megörökített sablon alapján. Mindegy is, hogy jogosnak tartjuk-e a kritikát vagy nem (hiszen ez relatív), inkább az a konfliktus érdemel itt figyelmet, ami a reprezentáció és a reprezentált világ között kialakul. Rouch ugyanezt meséli el a vízilóvadásatról készült filmje kapcsán, amikor is az afrikaiak a film levetítése után kifogásolták az (egyébként amerikai kalandfilmek inspirációjára készült) harsonaszó-hangsávot a vadászat kezdetén. „»Hát te dilis vagy – mondták. – A vízilónak éles a hallása! Ha ilyen csinnadrattával eredtünk volna a nyomába, szépen elszelelt volna előlünk!« Olyannyira megfogadtam, amit mondtak, hogy azóta sem illusztrálok filmjeimet »idegen« zenével.” (Fáber 1996) Rouch egyébként Flahertyre hivatkozik, hiszen ő is levetítette az elkészült filmet a szereplőinek, és megbeszélte velük a látottakat. Zalán Vince említett könyvének Rouchról szóló részében éppen a részvételiséget jelentő szereplői feedbacknek tulajdonítja Rouch újszerűségét a megosztáson alapuló antropológiában (*shared anthropology*), bár ez a beszámolók szerint először egy technikai hátrány kompenzálásaként született gyakorlati megoldás volt, később lett belőle koncepció. Ahogy arról Zalán Rouch egy magyarul megjelent írását idézve beszámol, a kép és a hang szinkronfelvételének nehézségei miatt kellett az utólagos szinkronizáláshoz folyamodni például az *Én, a néger* című film gyártási folyamatában, ami viszont azt jelentette, hogy Rouch filmjének szereplői annak alámondóiként szembesültek a filmmel, és azt velük meg kellett tárgyalni. Rouch

„a néma kópiát levetítette a film „főszereplőjének” [sic], aki szabadon, rögtönözve kommentálta a filmen látottakat. Az eredmény meglepő lett. A hang hitelesítette a képet. A kísérőszöveg spontaneitása, közvetlen érzelmi kitörései, összhangban a rögtönzött képi világgal, hű és elgondolkodtató benyomást adnak egy afrikai lumpenproletár életéről, örömeiről, vágyairól, elkeseredett perceiről. És a film ívében érzünk egy leheletnyi öntudatosodást, amely a „főszereplő” Robinsonban játszódik le, aki korábban éppolyan lelkesedéssel fogadta el a „fehér kultúra” felszínességét, mint amilyen erővel ágál az igaztalan körülmények ellen.”

Ez tehát a Rouch-féle részvételi, megosztáson alapuló antropológia története a visszaemlékezés szerint. Későbbi filmjeiben, például a Romakép Műhelyben is vetített *Emberi piramisban* (*La pyramide humaine*) a film amatőr szereplői alakítják a történetet, és egy jelenetben, egyfajta *mise en abyme*-ként, a film tartalmazza saját vetítését és a róla való beszélgetést is.

A részvételiség egy különös, *avant la lettre* fejezetét alkotják a szituációs dokumentumfilmek, ezek külföldi példáinak egy részét a magyar közönség is láthatta a mozikban, illetve a televízióban. Ilyen volt Rouch fent említett 1961-es *Emberi piramisa*, amit 1981-ben szinkronizáltak az Internetes Szinkron Adatbázis szerint, és Lionel Rogosin filmje, az 1956-os Cannes-i dokumentumkategória-nagydíjas *On the Bowery* (*A Bowery utcában*), amit az eredeti címhez képest erősen terhelten fordítottak magyarra, mintegy a rothadó kapitalizmusra utalván: *Iszákosok utcája*.⁸ Mindkét film kapcsolatba hozható a magyar szituációs dokumentumfilmek egyik legismertebb képviselőjével, a *Cséplő Gyurival*. Rouch filmjét Schiffer Pál dokumentumfilmjével Pócsik Andrea vetette össze egy hosszú tanulmányában, és bár a két

⁸ Budapesti mozipremier: 1963, szinkronizált televíziós változat: 1980. (Molnár Gál 1980).

film kontextusa alapvetően különbözik egymástól, több vonásukban igen hasonlóak. Pócsik szerint Rouch a megosztáson alapuló antropológia mint „a megfigyelt közösséget az alkotás folyamatába bevonó, majd reflexióikat rögzítő módszer lényegét is abban látta, hogy a megfigyelő, miután lejön végre az elefántcsonttoronyból, kamerájával és hangfelvevőjével próbál olyan lényegi tudásra szert tenni, aminek *érvényességét* végre nem a tudósokból álló bizottságok, hanem az általa megfigyelték ítélik meg.” (Pócsik 2013) Ez bizonyos mértékig Schiffer filmjére is áll, hiszen hasonlóan Rouch filmjéhez, ahol Elefántcsontpart fővárosában nigériai vendégmunkásként dolgozó főhőst látunk, Schiffer is egy bizonyos idegenséget szeretett volna megmutatni, a társadalom peremén élő (nála cigány) vendégmunkás főhős sorsán keresztül, a főszereplő saját kommentárjaival irányítva az események befogadását. Rogosin filmjéhez pedig az inspiráció köthető, ahogy arról Havas Gábor szociológus, Kemény István és Schiffer Pál munkatársa beszámolt egy Romakép-vetítés utáni beszélgetés során. Havas visszaemlékezéséből kiderült, hogy Schiffer látta Rogosin filmjét 1963-ban Budapesten, és mivel rendkívüli módon megragadta, valami hasonlót tervezett ő is. Erre másfél évtized múlva lett lehetősége, amikor a *Fekete vonat* elkészítése során szembesült filmes módszertanának tarthatatlanságával. A fenti példák azt mutatják, hogy az alárendeltek életét a velük való intenzív kommunikáción keresztül bemutató, őket aktívan bevonó, jó értelemben „megosztó” projektek Magyarországra is eljutottak, sőt magyar példák is születtek ezek közvetlen vagy közvetett hatására.

Mindezek arra készítetnek, hogy rákérdezzünk, milyen lehetőségei voltak a részvételiségnek a rendszerváltás előtt, egy szerzőközpontú és központosított kelet-európai filmkultúrában. Az alábbiakban a szituációs dokumentumfilm műfaja mellett néhány olyan példával bővítem a részvételi film körét, amelyek elsöre távol állnak attól, de talán bizonyos tulajdonságaik alapján mégis érvelhetünk részvételi jellegük mellett. A Balázs Béla Stúdió kísérleti dokumentumfilmjeiről (köztük újrarájátszásra építő, szociológiai kísérleti, mágikus realista játékfilmekről, illetve a privát film kísérleti filmes adaptációiról), valamint a rajongásról mint a részleges részvételiség formáiról lesz szó.

Más részvételi formák

A részvételi film kategóriájának kitágítására tehát akkor nyílik lehetőségünk, ha nem akarjuk merev ellentétbe állítani a szerzői filmet a részvételi filmmel. Ebben az esetben tekintetbe kell vennünk azt a jóval régebbre nyúló jelenséget, amely alatt a kanonizált szerzők részvételi filmkészítésre irányuló törekvéseit érthetjük. És itt nem csak a *Cséplő Gyurira* kell gondolnunk, hanem mindazokra a kísérleti dokumentumfilmekre, amelyek különböző műfajokban fejtik ki igényüket a sérülékeny kisebbségi csoportokról alkotott többségi kép kritikai újrafogalmazására. Ezeket, ha egyáltalán, leginkább filmtörténészek értelmezték, és kívül estek egyéb bölcsész- és társadalomtudományi kutatók érdeklődési körén. Csak néhány kiragadott példa, mind a Balázs Béla Stúdióból: Szomjas György *Tündérszép leány*, Moldován Domokos *Rontás és reménység*, Szederkényi Júlia *Paramicha* című filmje. Ezek a dokumentumfilm és a játékfilm határán álló hibrid (vagy újrarájátszásra építő, vagy szociológiai kísérleti, vagy mágikus realista) műfajú szerzői filmek, ugyanakkor nem-konvencionális módon dolgoznak roma szereplőikkel, amennyiben azoknak lehetőségük van aktívan alakítani a szűzsét, és bizonyos fokig képviselni saját kisebbségi csoportjukat, vagy épp visszautasítani a képviseletet, ha úgy adódik. Épp a visszautasítás mutatja, hogy a részvételiségre tett kísérlet nem mindig mondható sikeresnek. Például egy részletesebb elemzés mutathatja csak meg, hogy az 1969-es *Tündérszép leány* miféle módokon próbálja megújítani a kortárs magyar társadalomban élő mélyen sztereotip cigány(nő)képet, és hogy ez mégis miért nem sikerül. Többek között éppen azért, mert a hibrid műfajú filmben a szándékolt sablonokkal teli, rendkívül ambivalens fikció ellensúlyozásaként alkalmazott riporteri módszer (lásd Schiffer *Fekete vonatát*) sikertelennek

bizonyul a roma lány hangjának empatisz meghallásában. Ez utóbbit a fehér férfiak (a nem roma interjúkészítők és filmszereplő fiúk) elnyomják, és a kommunikációra való minden törekvés ellenére a roma nő a fikción túl is tárgyiasul interszekcionálisan (romaságában és nőiségében), vagyis a film tárgyat képezi, és kevésbé annak résztvevő szubjektumaként lép színre. Mind feminista, mind pedig posztkoloniális szempontból a film egyik legkritikusabb része, amikor a férfiak (szereplők, riporterek) számon kérik a főszereplő lányon a roma identitását, azonosságát-azonosulását más romákkal, végső soron képviselőségét, és nem tudnak mit kezdeni azzal, amikor ő ettől elzárkózik (és a beszélgetés során egyre inkább be is zárkózik – tegyük hozzá, a férfiakhoz képest jóval szűkebb időkeretben faggatják).

A BBS-ben más vonalon is megjelenik a részvételiség, például amikor Erdély Miklós kamera-kreativitási gyakorlatokat folytatott a diákjaival (ennek egyik kiemelkedő példája a *Vonatút* című film), vagy amikor Bódy Gábor és Tímár Péter elkészítette a *Privát történelem* című montázsfilmjét, egy mélyen politikai művet produkálva. (Bódy 2006, 197, 215–217; Forgács–Vasák 1992, Forgács 1992) A Bódy–Tímár szerzőpáros erőteljes kísérleti filmes kezdeményezése alakult át aztán Forgács Péter életművében egy sorozattá (*Privát Magyarország*). Ezek a példák a privátfilm művészi (filmnyelvi szempontú) adaptációja magyarországi történetének egy-egy fejezetét alkotják, és a kérdésre, hogy tehát mindez miként érintkezik a részvételi film témájával, a válasz az, hogy bár hagyományos értelemben vett szerzői filmekről beszélünk, de a művészfilmesek alapanyagát egy (vagy több) családi archívum szolgáltatja. Például a zsidó Bartos család által a harmincas évektől forgatott (Bódy és Forgács számára is alapanyagot adó) némafilmek partikularitásukban is a magyarországi zsidó közösség sorsát tükrözik, és jóllehet elsősorban a magánélet a filmek témája, privát jellegükben is elkerülhetetlenül ellenképpé válnak a társadalmi-politikai kontextust ismerők szemében. Nem csak arról van szó tehát, hogy a Bartos család tagjai részvételi filmezést gyakorolnak, hanem arról is, hogy archív anyagaik művészi kisajátítás tárgyává válnak, és radikális montázs eljárások (lassítás, kimerevítés, kiemelés, egy képbe komponálás) révén a rögzítés után negyven évvel a holokauszt emlékeztétét írják újra. A filmek egykori szereplői, tudtuk nélkül, de leszármazottaik jóváhagyásával részvételi filmes akció része lettek. Fontos tudatosítani, hogy ezek a példák nem tartoznak a szoros értelemben vett részvételi filmezés körébe, de ahogy minden tudományos kutatás számára nélkülözhetetlen az előképek megtalálása, úgy a részvételi film kutatásakor is számolnunk kell ezekkel. A privát kép kisajátító/visszasajátító gyakorlataira az egyik kiváló kortárs példa a Sostar Csoport *Rewritable Pictures* című műve (Sostar 2010). Bár az itt hivatkozott videóban a szerzők fényképeket használtak fel, és nem filmet, de egy kontaktimprovizáción alapuló újrarájátszó performansz videó rögzítésével tették ezt. Ebben olyan, romákról készült, részben privát képeket használtak fel, amelyeket a Néprajzi Múzeum fotógyűjteményében őriznek. Az ott dolgozó antropológus-muzeológus Szuhay Péter bocsátotta a művészek rendelkezésére a képeket.

A fenti példák tükrében látható, hogy a kezdeményezők olyan aktorok voltak, akik kulturális-társadalmi tőkével és privilégiumokkal bírtak (annak ellenére, hogy a rendszerváltás előtt kritikai szemléletük miatt a hivatalos kultúrpolitika bizonyos fókig korlátozta őket). Ugyanakkor ezt a tőkét arra használták fel, hogy a többségi társadalmi képzeletben a kisebbségről rögzült negatív képet az érintett csoport egyes képviselőivel együttműködve kritikai módon felforgassák, vagy legalábbis kísértetet tegyenek erre. Az archív privátfilm esetében ez a részvételi együttműködés utólagosan, a leszármazottak engedélyével történhetett, de épp ez a kiterjesztés engedi meg, hogy a művészi és szimbolikus módon képviselési funkcióval rendelkező archívhasználat példáit is a kutatás tárgyává tegyünk. A helyzet az, hogy sokat tudunk például a *Cséplő Gyuri* című film készülési folyamatáról, de sokkal kevesebbet a fent említett többi filmről, azok részvételi folyamatairól, a latens (vagy kevésbé latens) hatalmi viszonyokról. Mindez kétszeresen áll a szocializmus korszakában született, ún. egzotizáló és etnicizáló „cigányfilmre”, például a *Koportosra*, vagy az *Átok és szerelemre*. Mind-

egyik erős együttműködésben készült a cigány közösséggel: vagy egy adott cigány közösséggel (*Koportos*), vagy a film szereplőin túl annak alkotói között is ott találjuk a roma értelmiség képviselőit (forgatókönyv, zene – *Átok és szerelem*). Ezeknek a filmeknek az esetében a konkrét részvétel módozatain túl például további kutatást igényel a filmek készítése, illetve befogadása során működésbe lépő identitáspolitikai folyamat. Hasonlóan például azokhoz az indiai filmekhez, amelyek mint bollywoodi zenés alkotások az ötvenes-hatvanas években voltak láthatók Magyarországon az Indiával mint „semleges” és „baráti” országgal való kulturális transzfer részeként. (Lemon–Vörös 1996, 267) A részvételiségről itt nem produkciós értelemben beszélünk és nem a bevonást-bevonódást értjük alatta, hanem a recepció folytán megszülető pozitív azonosulást. Ez a magyarországi romákat érintő folyamat a maga mivoltában teljesen láthatatlan. További idevágó, az identitáskonstrukcióval összefüggésbe hozható vetítéstörténeti, illetve befogadástörténeti példákat is sorolhatunk: Kővári Borz József vándormozija (a mexikói *cine ambulante* mintájára, amely a 20. század elején részben roma családok kezében volt); a kilencvenes évekbeli Roma Filmfesztiválok Budapesten, a Cirko Gejzír Moziban. Ezekről eddig nem született tudományos elemzés, pedig a részvételi filmkultúra történetével foglalkozó kritikai kultúrakutatás számára fontos referenciák.

Jacques Ranciére szerint az emancipáció az egyenlőség elvének uralomra jutásával kezdődik, amikor a nézés és a cselekvés közti alárendelő ellentét megszűnik, és ezáltal érthetővé válik, hogy a nézés maga is egy cselekvés, amely megerősítheti vagy módosíthatja az érzékelés elosztását, és hogy „a világ értelmezése” maga is egy újrakonfigurálás lehet (Ranciére 2007: 6.). Annak biztosítására, hogy a nézés lehetőség szerint lépjen túl a látványosság fogyasztásán, és legyen tárgya/eszköze a pedagógiai drámának, sokféle próbálkozás történik, a filmek nézését diszkurzív gyakorlatokkal párosító filmkluboktól a részvételi filmezésig. Ezekben, azon túl, hogy az optikai illúzió helyett a pedagógia drámára helyeződik a hangsúly, a tudás áramlásának iránya is felcserélhetővé válik. A tanító vállaltan tudatlan, a néző pedig tanítónak válva emancipálódik. Mindez Ranciére előtt már ott van sokak munkásságában, például Paolo Freirénél (Freire 2011), vagy Bertolt Brechténél: „Ami minden ilyen vállalkozás kialakítandó technikáját illeti, annak ahhoz a fő feladathoz kell igazodnia, hogy a közönség ne csak taníttassék, hanem tanítson is.” (Brecht 1970b: 88.) Mindhárom itt említett szerző a drámaiságban, a drámai bevonódásban látta/látja a részvételiség egyik autentikus lehetőségét. Ennek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a részvételi videó minormédia-jellegénél fogva hajlik arra, hogy agonisztikus és konfliktusos viszonyokat jelenítsen meg, hierarchikus rendszerekre, dominanciaviszonyokra mutasson rá, tematizálja a hatalom és az alárendeltség állapotait stb. A hatalmi viszonyok ábrázolásának potenciálisan drámai természetéről van itt szó. Ez egy másik szinten is megismétlődik, hiszen a filmekről szóló beszélgetés is teátrális és performatív, ami olyan energia, amit érdemes hasznosítani.

A részvételiség új formái a rendszerváltás után: médiaképzések és részvételi akciókutatások filmjei

Immár közelebb lépve ahhoz a típushoz, amit ma részvételi videózásnak neveznek, következő példánk és kutatási részterületünk a civil médiaképzés roma/hátrányos helyzetű fiatalok számára. Kontextus szempontjából fontos, hogy a minor kép és a részvételi filmezés összekapcsolása nem csak kutatói érdeklődésből fakad. A rendszerváltás utáni részvételi filmes projektek elsősorban roma közösségekkel, közösségekben valósultak meg Magyarországon.

A Romakép Műhely elmúlt kilenc évadában folyamatosan vetítettünk olyan rövid-filmeket, amelyek a Cserepressz által szervezett táborokban készültek, vagy a Buvero roma női médiatáborban. Tudjuk, hogy ez csak egy szelete annak a filmes tábori kultúrának, ami ma vagy az elmúlt évtizedekben Magyarországon működik/működött. (Tudomásunk van még többek között a Dr. Ámbédkar Iskola „Balatanoda” nevű táboráról, vagy az Újpesti Cigány

Helytörténeti Gyűjtemény által szervezett filmes táborról.) Ugyanez a helyzet a videó-műhelyekkel kapcsolatban, mint amilyen a pár évig közösségi videózásra (is) szakosodott KOMA Bázis (XVID videók), vagy a Makói Videóműhely. Ez utóbbi tagjaként Ferenczi János Dávid külföldi fesztiváldíjat nyert *Honvéd City* című kisfilmjével. Ahogy azt az ELTE tehetséggondozási pályázata keretében írt tanulmányában Teidelt Magdalena bemutatta, az említett videó-műhely nem etnikai alapon szerveződött, a fiatalok ott elsősorban technikai, és nem identitáspolitikai kérdésekben kapnak megerősítést, de a *Honvéd City* mégis artikulál egy a MyStreet-mozgalom filmjeihez hasonló roma ellenbeszédet a helyben lakók véleményének kihangosításával, és egy roma belső nézőpont érvényesítésével (Teidelt 2017). Az ilyen típusú képviselői filmek szintén a filmkészítés és -befogadás teljes spektrumát érintő vizsgálat tárgyát képezik (műhelymunka, tartalomelemzés, lokális recepció és globális fesztiválkultúra).

Ugyanez vonatkozik az elmúlt harminc évben létrejött médiaiskolákra, azok közül is persze elsősorban azokra, amelyek roma vagy hátrányos helyzetű fiatalok képzését vállalták. A legkorábbi ilyen természetű tanintézmény a Fekete Doboz Roma Média Iskolája, de számon tartjuk a Független Médiaközpont projektjeit, vagy a legutóbbi időkből a Zöld Pók Alapítvány képzését (ez utóbbi a MyStreet hivatalos magyarországi műhelye volt 2017-ben). Végül, de nem utolsósorban elérkezünk azokhoz a mozgóképekhez, amelyek részvételi akciókutatások részeként/eredményeként készültek el, mint például a Nemes Gusztáv szociológus koordinálásában létrejött részvételi videók, vagy a Siklósodony közössége, a Saját Színház kutatói és a STEREO Akt társulat együttműködésének eredményeképpen megszületett *Remake_Bodony* című film. Az említetteken kívül egyre többen dolgoznak terepen részvételi videóval, ilyen például Haragonics Sára, aki a téma kutatója is egyben (DLA-dolgozatát a részvételi videóból írja a Színház- és Filmművészeti Egyetemen), vagy Rumann Gábor, aki gyakorlati és elméleti szempontból is érdekelt a témában (Rumann 2008).

Elméleti megfontolások a részvételi filmkultúrát feltérképező kutatóközpontban

A minor filmeknek és a kontextusaiknak az elemzésekor meghatározó szempont a saját és a másik, az én/mi és az idegen ellentéte és határterületei, a hibriditás motívumai (a Homi Bhabha-féle harmadik tér), az identitás performatívumainak történetisége és jelenbeli működésmódja, az etikai kérdések és az emberi jogok tematizálása, a képviselő és az attól való elhatárolódás aktusai, a kamerához való viszony és a részvételiség minősége, mélysége, valamint a paródia, a pastiche és az ironia mint deterritorializáló események stb.⁹ Két megjegyzés a fentiek kapcsán, az egyik az etikai aspektusokkal kapcsolatban: tény, hogy a részvételi művészetben az alkotók erősebben tapasztalják a gyakorlatuk etikai és politikai (hatalmi) összefüggéseit. A részvételi kutatások állandó reflexiók kényszer alatt állnak, ezért hivatalból van erre vonatkozó módszertanuk. A másik, bár az előzővel szorosan összefüggő megjegyzés a részvételi filmezés kapcsán megkerülhetetlen, például rasszalapon vagy etnikailag definiált Másikra vonatkozik. A részvételi film módozatainak elismeréspolitikai szempontból elsöre egyértelműnek tűnő irányzata egy olyan alapon nyugszik, amely például az antropológia sokáig megkérdőjelezetlen előfeltételezése volt, idővel azonban egyre kérdésesebbé lett, ami az én és a másik közti különbségtétel. Erre a különbségtételre, illetve az abban rejlő latens vagy kevésbé latens hierarchiákra és dominanciaviszonyokra nem utolsósorban éppen a részvételi filmek hívták fel a figyelmet, amelyek ugyanakkor megosztó gyakorlataikkal akarva-akaratlanul fenn

⁹ A deterritorializációról mint kisebbségi művészi gyakorlatról a kisebbségi irodalom kapcsán lásd (Deleuze–Guattari 2009). Deleuze és Guattari kifejezésének (kisebbségi irodalom, *minor literature*) mintájára választottam a *minor média* nevet.

is tartották a hierarchikus különbségeket. Az 1980-as és 90-es években jött létre az a többek között feminista alapú kritikai irányzat, amely a másikká tétel (*othering*), a másik megkonstruálásának antropológiai gesztusait vonta kérdőre. Ez az irányzatot azok tudták képviselni a leghitelesebben, akik a „fehér” és „nem fehér”, „nyugati” és „nem nyugati” kultúrát folyamatosan létrehozó megosztást identitásuk hibrid volta miatt nem akarták végrehajtani, vagy az addiginál sokkal mélyrehatóbb reflexiós igénnyel tették csak (Abu-Lughod 1991). A részvételi film kapcsán is feltehetőek ezek a kérdések: ki biztosít részvételt kinek a számára? milyen láthatatlan vagy látható hatalmi viszonyok előzik meg és kísérik a részvételi folyamatot? milyen kultúrák közti megosztás vezérli a résztvevőket, és vajon reflektálnak-e a megosztás konstruált jellegére? honnan származnak a különbségek (mi a történelmi eredetük), és miképpen ágyazzák bele őket az aktuális filmes kontextusba? Ezek a kérdések minden alkotási folyamat elemzésekor érvényesek, de éppen a hegemon és alárendelt szerepeket reflexív és szubverzív módon megközelítő részvételi filmezés esetében tűnik rendkívül fontosnak a tematizálásuk, identitáspolitikai és posztkoloniális szempontból egyaránt.

A részvételi filmkészítés Magyarországon is a képessé tétel (*empowerment*) demokratikus folyamatai közé tartozik, és a kulturális tőke különböző társadalmi csoportok közti megosztásának igényéből fakad, bár eltérő kontextusokban különböző módokon megvalósulva. Ez a folyamat soha nem konfliktusmentes, amennyiben nemzetközi és nemzeti szinten is meghatározta és meghatározza az ún. centrum-periféria hierarchikus viszonya, vagyis a közös érdekek mellett eltérő érdekek is vezérlik a résztvevőket (például a filmek témájának meghatározása szempontjából). A konfliktus rejtett vagy kevésbé rejtett módon kialakulhat(ott) a fent elemzett „én” (a filmesek csoportja) és a „másik” (a bevont egyének csoportja) között. Ezt még akkor is szem előtt kell tartanunk, ha elfogadjuk, hogy a konfliktus első sorban nem a résztvevő csoportok között jön létre, hanem a többségi kép, valamint a részvételi filmezés folyamatában létrejövő kisebbségi (saját) kép között. Ez magától értetődően és a folyamatba belekalkulált módon történik így, hiszen a minor kép a többségi képet deterritorializálja, és direkt ellentét, paródia, vagy művészi kisajátítás formájában megkérdőjelezi. Ez utóbbi kijelentésben már benne rejlik egy további hipotézis, mely szerint mindaz, amit posztkoloniális kontextusban összefoglaló módon „az ellenállás esztétikájának” hívnak (Shohat–Stam 1992), a magyarországi részvételi vagy részvételi jellegű filmkultúrában is megjelenik. Az ellenállás ezen képeinek kontextualizáló elemzése képezi a jelen tanulmányban ismertetett kutatás egyik legerősebb ambícióját.

A Minor Média/Kultúra Kutatóközpontban folytatott kutatások célja, hogy általuk mélyreható ismereteket szerezzünk, tudást alkossunk a magyarországi részvételi és közösségi alapú filmkultúráról, annak pár évtizedes hagyományáról és jelenlegi, igen szerteágazó gyakorlatairól. További célunk, hogy a szóban forgó jelenség példáit kultúraelméleti keretbe helyezve csoportosítsuk, osztályozzuk és elemezzük. Kutatócsoportunk számára a részvételi alapú filmezés abban a formájában is érdekes, amikor hátrányos helyzetben lévő kisebbségi közösségek státuszuknál fogva privilégiumokkal rendelkező többségi szakértőkkel szövetségre lépve célként fogalmazzák meg az önmagukról szóló kép megalkotását. A saját kép megalkotásának joga tehát része annak a demokratikus társadalmi folyamatnak, amelynek során a hátrányos helyzetű csoportok igényt támasztanak az egyenlőként való elismerésre, és ennek érdekében a politikai képviseletért való küzdelemmel párhuzamosan a képi (jelen esetben filmes) önábrázolást (is) hasznosítják. Magyarországon még nem végeztek ezzel a témával kapcsolatban szisztematikus kutatást, ebből a szempontból itthon hiányról beszélhetünk, miközben külföldön a téma egyre inkább fókuszba került az elmúlt évtizedekben. A magyarországi részvételi filmes kultúra kezdeményezéseinek elemző feltárása joggal tarthat számot az autoetnográfiaival, vizuális, illetve médiaantropológiával, valamint a mindennapi élet kutatásával foglalkozó hazai és külföldi szakemberek érdeklődésére. A magyarországi részvételi filmké-

szítés jó gyakorlatainak kutatása és terjesztése mindezen túl a médiaműveltséggel kapcsolatos pedagógiai tevékenységre nézve is pozitív következménnyel járhat.

Egy elméleti és történeti kutatás a részvételiségről magától értődő módon tartalmazhat részvételi akciókutatást. Ez filmes képzésként, konkrétan workshopok formájában, magyarországi helyszíneken tervezhető olyan közösségekkel együttműködésben, amelyekkel a Minor Média/Kultúra Kutatóközpont kutatócsoportja régre visszanyúló kapcsolatot ápol. A workshopok egyben a kutatás tárgyát is képezhetik résztvevő megfigyelés keretében. Az akciókutatás eredményeiként születhetnek filmek, amelyek elsősorban a lokális közösségben lennének elérhetők, hogy az ottani befogadás is tárgya lehessen a kutatói elemzésnek. Később a nemzeti és a külföldi közönség is megnézhetné a filmeket közösségi filmesemények keretében (fesztiválok, mint például a Verzió Nemzetközi Emberi Jogi Dokumentumfilm Fesztivál, vagy filmprogramok, mint a Romakép Műhely programjai), ha ennek nincs akadálya a közreműködők részéről. A részvételi akciókutatás workshopjai hátrányos helyzetű térségekben vagy közösségekben élő fiatalok filmes képzésére irányulhat, akár iskolai projekthét, akár médiatábor keretében. Az alkalmazott módszertant illetően rendelkezésre áll a MyStreet-mozgalom kidolgozott módszere, illetve az itthoni és külföldi szakemberek know-how-ja (Stewart 2013, High at all 2012). Bizonyos esetekben a kutatók és az érintett közösség közti kapcsolat megerősítése érdekében alkalmazható részvételi dráma-workshop, illetve a filmre vinni tervezett történetek első körben a digitális történetmesélés, illetve a fotóhang módszerével strukturálhatók. A filmes workshopok módszertana jó gyakorlatként tud hasznosulni a jövőben, és adott esetben kiterjedt módon tud működni más településeken, illetve ideális esetben integrálódni tud a Nemzeti Alaptantervbe. Ezzel párhuzamosan létrehozható egy olyan honlap, amely a magyarországi részvételi filmezés egyik archívumává válhat, és egyfajta kommunikációs platformként becsatolhatja azt a nemzetközi részvételi filmezés (pl. a MyStreet, InsideShare) hálózatába. Más természetű kimenete egy ilyen kutatásnak az egyetemi hallgatók bevonása és a részvételiség jelenkori kultúrájának szellemében való oktatásuk. A részvételi kultúra szellemében működő deliberatív (dialogikus) pedagógia a hallgatók aktív közreműködésén alapul, és célja szerint a tudományos kutatást ötvözi a különböző kisebbségi csoportokkal és érintett közösségekkel folytatott együttműködéssel, a velük közösen vitt projektek formájában. A felsőoktatás ily módon történő társadalomba ágyazása két irányban bizonyul hasznosnak: a tudás létrehozása közös folyamat, így demokratikus természetű, és konkrét gyakorlati eredményekkel jár, továbbá igazolja a bölcsészeti- és társadalomtudományok sokszor megkérdőjelezett társadalmi hasznosságát is.

IRODALOM

- Abu-Lughod, Lila (1991) *Writing Against Culture*. In: Fox, Richard G. (eds.) *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe, N. M., School of American Research Press. 137–161.
- Benjamin, Walter (2011 [1936]) A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, ford. Kurucz Andrea – Mélyi József. In: Peternák Miklós – Szegedy-Maszák Zoltán (szerk.) *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Intermédia Tan-szék, 86–97.
https://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/0052_2A_mediatortenet/mediaszoveggyujtemeny_13.pdf
- Bódy Gábor (2006 [1975/1977]) *Egybegyűjtött filmművészeti írások I.* Szerk.: Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó. 215–217.
- Boglár Lajos (2004) *Még találkozunk!* Budapest, Nyitott Könyvműhely Kiadó – Szimbiózis Alapítvány.
- Brecht, Bertolt (1970a [1931]) A „Koldusopera”-per. Szociológiai kísérlet, ford. Sós Endre. In: Bertolt Brecht: *Irodalomról és művészetről*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó. 93–48.
- Brecht, Bertolt (1970b [1927–1932]) A rádió mint kommunikációs eszköz, ford. Sós Endre. In: Bertolt Brecht: *Irodalomról és művészetről*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó. 85–90.
- Brecht, Bertolt (1969 [1940]) Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása, ford. Walkó György. In: Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*. Budapest, Magvető Könyvkiadó. 158–177.
- Cain, Julia (2009) *Understanding Film and Video as Tools for Change. Applying Participatory Video and Video Advocacy in South Africa*, PhD-disszertáció.
<https://scholar.sun.ac.za/bitstream/handle/10019.1/1431/Cain%2C%20JC.pdf?sequence=1>
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2009 [1975]) *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. Kará-csonyi Judit. Budapest, Qadmon Kiadó.
- Fáber András (1996) Szélmalmok Afrikában. Beszélgetés Jean Rouch-sal, *Filmvilág*, 7.
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=95
- Forgách András (1992) Zárt kertek pusztulása. Forgács Péter és a film, *Metropolis*, 2.
<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/vasakbesz.htm>
- Forgács Péter – Vasák Benedek Balázs (1992) Határesetek. Forgács Péterrel beszélget Vasák Benedek Balázs, *Metropolis*, 2. <http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9902/vasakbesz.htm>
- Freire, Paolo (2011 [1970]) Az elnyomottak pedagógiája, ford. Bajusz Klára. In: Bajusz Klára – Német Balázs (szerk.) *Felnőttoktatási felfogások a 20. században. Andragógia szöveggyűjtemény I.* Pécs, IDResearch Kft. – Publikon Kiadó, 110–117.
- Ginsburg, Faye D. – Abu-Lughod, Lila – Larkin, Brian (eds.) (2002) *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. University of California Press, 1–36.
https://monoskop.org/images/9/95/Ginsburg_Abu-Lughod_Larkin_Media_Worlds_Anthropology_on_New_Terrain.pdf
- High, Chris – Singh, Namita – Petheram, Lisa – Nemes, Gusztáv (2012) *Defining participatory video from practice*, in: Milne, E-J – Mitchell, Claudia – de Lange, Naydene (eds.) *The Handbook of Participatory Video*. Lanham, MD, USA, AltaMira Press.
- Internetes Szinkron Adatbázis, <http://iszdb.hu/?szinkron=11254>

- Kovács Éva (2009) „Fekete testek, fehér testek – A ’cigány’ képe az 1850-es évektől a XX. század első feléig”. *Beszélő*, XIV. évf. 1. szám.
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/fekete-testek-feher-testek>
- Lemon, Alaina – Vörös, Miklós (1996) Identitás és reprezentáció. Interjú Daróczi Ágnessel és Bársony Jánossal. *Replika*, 23–24, 261–272.
- MacClancy, Jeremy (2001) Mass-observation, surrealism, social anthropology: a present-day assessment. *New Formations*, 44, 90–99.
- Marcus, Laura (2001) Introduction: The Project of Mass-Observation. *New Formations*, 44, 5–20.
- Milne, E-J – Mitchell, Claudia – de Lange, Naydene (eds.) (2012) *Handbook of participatory video*. Walnut Creek, CA, AltaMira.
- Minor Média/Kultúra Kutatóközpont, <http://media.elte.hu/minor-mediakultura-kutatokozpont/>
- Molnár Gál Péter (1980) Iszákosok utcája. *Filmvilág*, 6.
http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=7852
- Müllner András (szerk.) (2017a) *Saját kép – ellenkép. A Romakép Műhely médiaantropológiai konferenciájának tanulmányai*. Budapest, ELTE Média és Kommunikáció Tanszék.
<http://media.elte.hu/mullner-andras-szerk-sajat-kep-ellenkep-a-romakep-muhely-mediaantropologiai-konferenciajanak-tanulmanyai/>
- Müllner András (szerk.) (2017b) *Megformált beszéd, elfojtott hang. A reprezentáció politikai, művészeti és etikai kérdései*. Budapest, ELTE Média és Kommunikáció Tanszék – ELTE Eötvös Kiadó.
<http://media.elte.hu/blog/2018/05/14/mullner-andras-szerk-megformalt-beszed-elfojtott-hang-a-reprezentacio-politikai-muveszeti-es-etikai-kerdesei-2/>
- Négyesi Gábor (1983) *Portréfilm Raffay Annáról*. Szentendre, PMKK Filmstúdió.
https://pemete.blog.hu/2019/04/23/raffay_anna_portrefilm
- O’Hagan, Sean (2013) The Way We Were: Mass Observation at the Photographer’s Gallery. *The Guardian*, július 21.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/21/mass-observation-photographers-gallery>
- Pócsik Andrea (2017) *Átkelések. A romaképkészítés (an)archeológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Ranciére, Jacques (2007) The Emancipated Spectator. *Artforum*, March.
http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354915/?tag=content;coll
- Romakép (2016) A Romakép Műhely 2016-os évada.
<http://www.romakepmuhely.hu/kurzusok/kurzusok-2016/romakep-muhely-6-docuart-a-romakep-muhely-2016-os-programja/#Marc30>
- Romakép (2019) A Romakép Műhely 2019-es évada.
<http://www.romakepmuhely.hu/2019/01/romakep-muhely-2019/>
- Rouch, Jean (1974) The Camera and Man, ford. Steven Feld, *Studies in Visual Communication*, ford. Vol. 1, N. 1.
<https://pdfs.semanticscholar.org/110e/7b2da8d06fe12627f39b8f228fe163be6fa0.pdf>
<https://doi.org/10.1525/var.1974.1.1.37>

- Rumann Gábor (2008) Kísérleti film vagy ars poetica? Az Egy bagatell és a Meghallgatás összehasonlító elemzése Bódy Gábor és Jeles András írásainak tükrében, *Apertúra*, 3. évf. 2. sz.
<http://uj.apertura.hu/2008/tel/rumann-kiserleti-film-vagy-ars-poetica-az-egy-bagatell-es-a-meghallgatas-osszehasonlito-elemzese-body-gabor-es-jeles-andras-irasainak-tukreben/>
- Shohat, Ella – Stam, Robert (eds.) (1994) *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Routledge.
- Sostar Csoport (2010) *Rewritable Pictures*. <https://vimeo.com/11109912>
- Stewart, Michael (2013) Mysteries reside in the humblest, everyday things: collaborative anthropology in the digital age. *Social Anthropology* 21, 3.
https://www.researchgate.net/publication/263458387_Mysteries_reside_in_the_humblest_everyday_things_Collaborative_anthropology_in_the_digital_age
<https://doi.org/10.1111/1469-8676.12041>
- Szuhay Péter (2002) Az egzotikus vadembertől a hatalom önnön legitimálásáig. *Beszélő*, VII. évfolyam, 7–8. szám.
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-egzotikus-vadembertol-a-hatalom-onnon-legitimalasaig>
- Szuhay Péter (2010) Ki beszél? Cigány/roma reprezentáció a képző- és fotóművészetben. In: Feischmidt Margit (szerk.) *Etnicitás – Különbségteremtő társadalom*. Budapest, Gondolat – MTA Nemzeti Etnikai és Kisebbségkutató Intézet.
http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszag_i_nemzetisegek/romak/etnicitas_kulonbsegt teremto_tarsadalom/pages/024_ki_besz el.htm
- Teidelt Magdalena (2017) A Makói Videóműhely. Egy cigány identitású alkotó egy integráló közegben. In: Müllner András (szerk.) *Saját kép – ellenkép. A Romakép Műhely média-antropológiai konferenciájának tanulmányai*. Budapest, ELTE Média és Kommunikáció Tanszék.
<http://media.elte.hu/mullner-andras-szerk-sajat-kep-ellenkep-a-romakep-muhely-mediaantropol ogiai-konferenciajanak-tanulmanyai/>
https://doi.org/10.30866/Sajatkep_2017.47
- Waugh, Thomas – Baker, Michael Brendan – Winton Ezra (2010eds.) *Challenge for Change: activist documentary at the National Film Board of Canada*. Montréal, McGill-Queen's University Press.
- Worth, Sol – Adair, John (1972) *Through Navajo Eyes: An Exploration of Film Communication and Anthropology*. Bloomington, Indiana University Press.
- Zalán Vince (1983) *Fejezetek a dokumentumfilm történetéből*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. <http://mek.oszk.hu/16200/16295/>